PRZEGLĄD MUZYCZNY



WARSZAWA, 1 Kwietnia 1913 r.
ZESZYT 7 (108).
ROK VI.

1 kwietnia 1913 r. № 7 (108).



Dr FRYDERYK HAUSEGGER.

Muzyka jako wyraz.

(Musik als Ausdruck).

Przekładu dokonali: Dr Adolf Chybiński i Dr Józef W. Reiss.

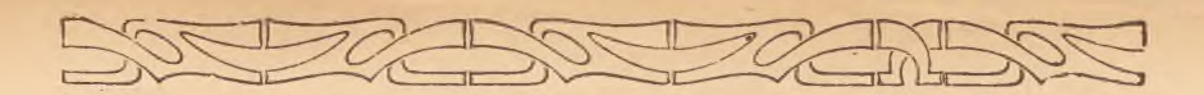
(Ciąg dalszy.)

III.

Głos, będący pierwotnie tylko objawem uczuciowym, staje się w ciągu rozwoju środkiem porozumienia. Uzewnętrzniając stany wzruszenia, podaje tem samem do świadomości naszej i przyczyny wzruszenia. Pojęcie go, jako tego właśnie pośrednika, jest zasadniczo różne od zrozumienia go, jakiego on wymaga jako środek wyrazu. Głos, jako środek wyrazu, wykazuje dwie różne tendencje, które mogą się wprawdzie wśród sprzyjających warunków wzajemnie wspierać, jednakże w ostatecznej swojej konsekwencji odbiegają daleko od siebie. Obydwie tendencje wywierają zatem wpływ na ten wspólny środek; jednakowoż nie w sposób, wyłączający możliwość poznania, że te tendencje mają wspólne źródło, tkwiące w jednolitej pierwotnie funkcji człowieka.

Nawet najbardziej oderwana mowa posiada w swojem następstwie dźwięków melodyjne pierwiastki, zaś w ich składzie pierwiastki rytmiczne, podobnie jak i muzyka, pozbawiona wszelkiego słowa, świadczy niewątpliwie o swem pokrewieństwie z mową. Wpływ, jaki wywarły objawy głosowe w swej tendencji jako środek, służący do porozumienia, na ich rozwój jako środek wyrazu, będzie przedmiotem dalszych rozważań.

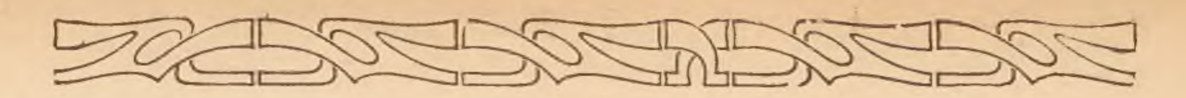
Pierwotne objawy wzruszenia były — czego nie można zaprzeczyć — o wiele gwałtowniejsze, bardziej nagłe i bezpośrednie. Na to dostarcza nam dowodów i lingwistyka. Najdawniejsze języki były jednozgłoskowe. Tak było w sanskrycie; a zresztą język, który zachował się do dzisiejszego dnia w swej jakby skostniałej pra-postaci, t. j. język chiński, jest mono-sylabiczny. Najstarsze języki miały tylko samogłoski *a, u, i,* a pozbawione były innych, pośrednich. Według Bastiana („Vergleichende Sprachstudien“, str. 14) przyczynia się monosylabizm bardzo łatwo do wykształcenia stosunków dźwiękowych i stanowi podstawę dla rozwoju dalszych i możliwych modyfikacji. W rzeczywistości donoszą lingwiści, że zarówno w sanskrycie, jak i w chińszczyźnie wymówione słowa posiadają pewną charakterystyczną wysokość dźwięku i że mamy tu do czynienia z muzycznymi interwalami. Również i u ludów pierwotnych (jak u aszantów) posiada słowo kilka znaczeń, zależnie od tonu, w jakim się je wymawia. Z tego więc wynika ścisły związek między wysokością tonu a samogłoskami, jak i wzajemne oddziaływanie muzycznego i pojęciowego pierwiastka



w mowie. Wogóle zyskuje element muzyczny w mowie coraz to więcej na znaczeniu, im dalej badamy rozwój mowy wstecz od jej pierwszych początków. „Pierwszą mową ludzką był śpiew“ — mówi Herder. Condillac, Rousseau i in. doszli do tych samych wniosków, wywodząc prozodję i śpiew najdawniejszej mowy z głosu, jako objawu uczucia. J. H. Schmidt („Antike Compositionslehre“, str. 135) zwraca na to uwagę, że w epoce, w której mowa rozporządzała jeszcze bardzo małym aparatem logicznych partykuł, konieczna była dokładnie uregulowana modulacja, tak, że stosunek przyczynowości występował wyraziście tylko przez staranne użycie akcentów i przycisków. Nawet i w naszych czasach znaleźlibyśmy dowody na to, że drogą modulacji dałby się z łatwością zastąpić brak słów, a nawet właściwych wyrazów pojęciowych. Według Geigera służą w języku chińskim grupy słów często tylko dla dźwięku, a nie dla celów pojęciowych... Widzimy więc, że pierwiastek melodyjny odgrywa w życiu dawnych języków wybitną rolę. Przedstawicielami życia dźwiękowego w mowie są jednak samogłoski. Według Helmholtza, mają samogłoski pewną określoną wysokość tonu, a mianowicie *u* ma najniższy ton, *a* średni, zaś *i* najwyższy. Samogłoski *u*, *i* reprezentują zatem najdalszą granicę pod względem nizkości i wysokości od tonu środkowego, właściwego samogłosce *a*. Najdawniejsza mowa, posługująca się tylko temi samogłoskami, odznaczała się więc gwałtownymi przeskokami z jednego tonu do drugiego. Wobec jednozgłoskowości mowy brakło również rytmicznie łączących i pośredniczących elementów. Pierwotna mowa zbliża się zatem do tego rodzaju, jaki zwykliśmy wyobrażać sobie przy objawach głosowych, wydobytych pod wpływem stanu wzruszenia. Niewprawny głos nie mógł jeszcze wszystkim odcieniom funkcji mięśniowych nadać niezamącony wyraz. Jedynie tylko zdecydowane momenty fizjologicznych stanów znajdowały najpierw jasne sprecyzowanie i utrzymały się w końcu w samogłoskach *a*, *u*, *i*, jako ostateczny i stały rezultat.

Spółgłoski były pierwotnie tylko towarzyszami samogłosek, były współszmerem, wydobytym równocześnie z dźwiękami wskutek współpracy organów mowy i ich ustawienia przy niektórych objawach głosowych. Pierwotne ruchy wyrazu, znajdujące zrozumienie w przytoczony sposób, były zarówno początkiem muzyki, jak i zawiązkiem mowy; one dawały sposobność do uświadomienia sobie stanów drugich osób; tem samem tkwiły w interesie, który nie spływał się z potrzebami jednostki jako takiemi. Ich kolejne ponawianie się miało nietylko ten skutek, by wywołać znowu podobne stany, lecz także by wskutek zdolności asocjacji przypomnieć przyczyny poprzednich, takich samych objawów wyrazu lub okoliczności, które się z nimi łączyły. W ten sposób tworzyły się zarodki mowy. Objawy głosowe stały się zarazem znakami mnemotechnicznymi. Rozważanie ich dalszego rozwoju, jako takich, nie leży w zakresie naszego zadania.

Nie ulega wątpliwości, że przez długi czas spełniał głos równocześnie swe obydwa zadania; innemi słowy, że mowa i muzyka były pierwotnie z sobą połączone i długo rozwijały się z sobą ręka w rękę. Mowa potrzebowała, zanim mogła zaapelować wyłącznie do pamięci i wyobraźni, podpory w ruchach wyrazu, budzących bezpośrednie zrozumienie; pierwiastki dźwiękowe w objawach głosu musiały znowu rozwijać się według linji mowy, zanim doszły do samodzielności i mogły się stać tem, co nazywamy muzyką. Wszak i dzisiaj jeszcze nie wygasły zupełnie muzyczne pierwiastki w mowie. Nawet i zwyczajna mowa nie jest pozbawiona melodji. Bardzo łatwo można spostrzedz falistą linję melodyjną, łagodnie wznoszącą się i opadającą, która przy silnych objawach uczuciowych nagle się rozpina; co więcej, można ją z przybliżoną ścisłością przedstawić graficznie (Merkel: „Physiologie der Sprache“; Louis Köhler: „Die Melodie der Sprache“). W namiętnych akcentach mowy, przy pytaniach lub wołaniu, wogóle w podniesionym głosie słychać wyższe interwale. W gniewie wznosi się głos nawet ponad oktawę. Im większą przewagę zyskuje uczucie, tem bujniej tryska zdrój melodji: dowodem natchnione mowy, deklamacja. Pierwotne zespolenie mowy i muzyki nie ulega wątpliwości. Wilhelm Humboldt nazywa człowieka śpiewającą istotą, łączącą myśl z dźwiękami, zaś Jakób Grimm powiada: „Z akcentowanej i wymierzonej recytacji słów wyniknął śpiew i pieśń, z pieśni poezja, ze śpiewu wskutek spotęgowanej abstrakcji — cała muzyka, która wyzwoliwszy się ze słowa, rozpłynęła się w tak lotnych szlakach, że żadne słowo nie może za nią podążyć“.



Na to mamy także *w historji punkt oparcia.* Zachowały się do naszych czasów wprawdzie znaki najdawniejszej mowy, ale nie najdawniejszych dźwięków, jako środków wyrazu. Jak długo dźwięk i mowa były w ścisłej łączności, tak długo nie trzeba było osobnych znaków dla tonu. Znak ten bowiem zawarty był w treści, wypełniającej słowa i decydującej zarazem, jako pobudce wzruszenia, o dźwiękowym wyrazie. Dopiero gdy w miarę coraz to większego rozwoju mowy, a zwłaszcza wskutek przekazywania jej zapomocą martwego pisma, wyłoniła się możliwość nieporozumienia, a raczej niewłaściwego zrozumienia treści uczuciowej, kryjącej się na dnie słów, — wówczas okazała się konieczna potrzeba wywołania tej treści zapomocą pewnych znaków wyrazu. Znaki te stawały się coraz to częstsze i bardziej sprecyzowane, im mowa oddalała się coraz to więcej od swej pierwotnej zdolności działania jako wyraz. Niewłaściwą jest zatem rzeczą, jeśli się początki muzyki przesuwa w owe czasy, z których zachowały się nam widome znaki. Przeciwnie, te widome pomniki stwierdzają raczej, że dźwięk jako wyraz zatracił zwolna swoje ogólnikowe zastosowanie i że trzeba go było uważać odtąd jako wyraz pewnych specyficznych stanów uczuciowych.

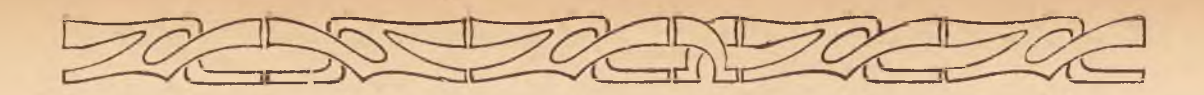
Nie jest to rzeczą bez znaczenia, że legiendy opowiadają nam o wynalazcach poszczególnych instrumentów, ale nic nie mówią o wynalezieniu śpiewu. Wytłumaczyć to można wtedy, gdy się przyjmie, że śpiewu nigdy nie wynaleziono, lecz że rozwinął się on równocześnie z mową, bez ściśle oznaczonych początków, z chwilą pierwszego zabłyśnięcia duchowych zdolności człowieka. Niezawodnie owe dawne ludy, które we wszystkich zdobyczach swego życia upatrywały jakiegoś twórcę, by w nim czcić osobiście twórczą moc ducha, one, które umieją opowiadać o porwaniu ognia, o wynalezieniu rozmaitych sztuk pięknych, byłyby z pewnością wystawiły trwały pomnik wynalazcy śpiewu, gdyby im było wpadło na myśl, że śpiew nie jest czemś wrodzonem człowiekowi od pierwszych początków, lecz czemś, co dopiero później powstało. Ten naród cywilizowany, którego historja sięga najdalej w przeszłość i którego bystrość duchową dopiero nowsza nauka w należyty sposób oceniła, t. j. indowie, posiadają — rzecz znamienna — jedno i to samo bóstwo, *Sarasvati,* dla mowy i muzyki.

Brak zachowanych znaków dźwiękowych da się łatwo wytłumaczyć, jeśli przyjmiemy, że pierwotna muzyka łączyła się nierozerwalnie z melodją mowy, że zatem w słowach i ich treści uczuciowej tkwił zarazem ich wyraz śpiewny. Na rytmicznym pierwiastku greckiej muzyki wykazano to dzięki pracy Rossbacha, Westfala, H. Schmidta i in. Długość tonu zlewała się z długością zgłoski, jak również akcent muzyczny z akcentem mowy.

Grecy mogli — według Schmidta („Die Kunstformen der griechischen Poesie") — każdy dowolny rodzaj taktu wyrazić już zapomocą recytowanych, a nie śpiewanych słów. Na uroczystych świętach, wśród spotęgowanych afektów, gdy się rozchodziło o to, by rozwinąć całe bogactwo mowy, kładziono wielki nacisk na najściślejsze różnice w długości zgłosek. Rytm mowy był już sam w sobie muzykalny...

Opowiadają, że najdawniejsze poematy mitologiczne i bohaterskie śpiewano i przekazywano zapomocą śpiewu z pokolenia na pokolenie. Trudno przypuścić, żeby to były melodje ludowe, lub by one miały służyć wyłącznie tylko celom pamięciowym. Natura dawnych śpiewów, o ile ją poznać można z dochowanych nielicznych zabytków, jak i natura śpiewanych poematów — przemawiają przeciwko temu. Poezji tej bowiem brak symetrycznie zbudowanej formy zwrotkowej, którąby umożliwiła powtarzanie jednej i tej samej melodji. Jeśli się spróbuje podłożyć hexametrom homerowym lub starym pieśniom Eddy melodje zwrotkowe, wówczas można się przekonać, że rezultat jest niemożliwy. Należy sądzić, że przy deklamacji owych poematów posługiwano się ową melodją mowy w sposób możliwie podniosły i uczuciowo spotęgowany.

Rzecz jasna, że przy niektórych muzycznych recytacjach wystąpiły pewne melodyjne frazy, które stały się typowemi. Miało to niezawodnie miejsce wtedy, gdy powtarzały się jednakowe wyrażenia, jako objawy uczucia, lub całe zdania, pozbawione wogóle pewnej głębszej i indywidualnej treści uczuciowej. W ten sposób dokonał się nieświadomie pierwszy krok w usamodzielnieniu muzyki. Skoro zaś muzyka uwolniła się zapomocą najdelikatniejszych włókien z podłoża mowy, to jednak



przez to, że można było rozmaitą treść słów podciągnąć pod *jeden* wspólny wyraz muzyczny, przybrała ona pewien nieznaczny odcień obojętności wobec mowy. Pismo zachowuje znaki muzycznej natury; w tem dowód, że jednemu wyrazowi mowy można było nadać rozmaite znaczenie muzyczne.

Można przypuścić, że przy jeszcze niezbyt wielkiej ścisłości w rozróżnianiu tonów pierwsze muzyczne znaki nie określały poszczególnych dźwięków według ich dokładnej wysokości. Nawet i pismo późniejszych epok pozostawia jeszcze wątpliwości co do interwalów dźwiękowych. Niektóre melodyjne frazy łączono w jeden wspólny znak, jak np. w muzyce hebrajskiej. Melodyjne zwroty mowy, odpowiadające uczuciu, które miały wyrażać, były przedmiotem takiego oznaczenia. Były to melodyjne składniki, które jako charakterystyczne części wystąpiły z uczuciowego życia mowy i które, jako ogólnie znane, mogły pomieścić się w kilku łatwo zrozumiałych znakach. Zwłaszcza w zakończeniu wierszy i zdań potęguje się wrażenie uczucia, gdyż tam rozstrzyga się ostatecznie, czy treścią jego jest wykrzyk, czy pytanie, czy łagodna tkliwość lub szorstka odprawa, czy prośba lub żądanie i t. d. Tutaj więc rozwinęły się zwolna i z natury rzeczy owe melodyjne frazy jako typowe zwroty.

(D. c. n.)

WANDA LANDOWSKA.

Dlaczego muzyka współczesna nie jest melodyjną? [1]

Podczas długich mych obecnych podróży po czarownym Kaukazie, pochłonęłam całą pakę przeróżnych pism i rozpraw muzycznych. Kwestja, która najgłębiej i najsilniej zaprzątała uwagę ogólną w ciągu ostatnich kilku miesięcy, była kwestja melodji, tej melodji, którą zarówno dziennikarze, pisarze, krytycy, jak i muzycy starej daty darzą sankcją najwyższą: „Jedynie melodja nigdy się nie starzeje".

Ktoś, nie przypominam sobie narazie kto, wygrzebał ku radości obrońców melodji sentencję Haydna: „Melodja jest istotą rzeczy, podczas gdy harmonja stanowi jedynie rozrywkę dla ucha" Poczciwy stary wujaszek, który miał pełne kieszenie rozkosznych słodyczy, nie przeczuwał zapewne, że nadejdzie chwila, gdy z wiarą i zaufaniem oprą się na jego filozoficznych dogmatach. A więc harmonja jest tylko przyjemnem wrażeniem dla ucha, a melodja — to rzecz najważniejsza. Cóż począć wtedy z „Fantazją chromatyczną" Bacha, wszystkiemi prawie istniejącemi toccatami, niektóremi preludjami z „Wohltemperiertes Clavier" Bacha, do takiego stopnia pozbawionemi melodji, że pierwsze z nich wzbudziło politowanie Gounoda. Mogłabym wyliczyć setki świetnych utworów, nietylko Bacha, albo zupełnie pozbawionych tego, co nazywamy „melodją", albo odsuwających tę melodję na plan drugi. Ale poco mnożyć przykłady? Wyżej wymienione utwory conajmniej dorównywują pięknościom melodyjnym Haydna. A chyba nie można posądzać mię o brak poszanowania względem twórcy „Stworzenia świata", gdyż studjom dzieł jego poświęciłam spory szmat życia.

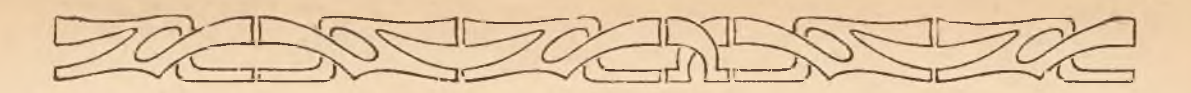
* * *

Dlaczego naszej muzyce współczesnej b r a k m e l o d j i? Proszę zgadnąć... Wszak to takie proste...

Dlatego, że jest współczesna. Nigdy muzyka współczesna nie była melodyjną. W XVII stuleciu francuzi zarzucali muzyce włoskiej brak melodji, przyrównywując ją do uróżowanej kokietki, wiecznie ożywionej, mizdrzącej się, pragnącej błyszczeć wszędzie, tak, że wszystkie uczucia wyrażała w jednaki sposób. W sto lat później włosi i ich obrońcy encyklopedyści uważali muzykę francuską za nazbyt uczoną i pozbawioną melodji.

---

[1]) „Revue musicale"



Potem przyszła kolej na Glucka, który jakoby zastąpił piękne melodje zgrzytami rozpaczy, konwulsyjnemi jękami, odzierając muzykę z uroku śpiewności. A cóż dopiero mówić o Bachu, którego własni synowie biegli do Padre Martini, aby uczyć się tajemnicy pięknej melodji. Beethoven, a nawet Chopin nie uniknęli podobnych zarzutów. A Wagner! Ten okrutnik, który zabił melodję na wieczne czasy. Ale niespożyta melodja umrzeć nie chce. Im silniej targano się na jej życie, tem bardziej promieniała zdrowiem i nabierała siły. Co ciekawsze, to, że ci wszyscy, których oskarżano, jako jej zabójców, stawali się z biegiem czasu jej dobroczyńcami i zbawcami.

A więc Włochy w XVII wieku miały tę zasługę, że uwolniły melodję z więzów polifonicznych, zbyt silnie ją krępujących. Lully uwolnił nas od przeciągłego, grobowego śpiewu starożytnych.

Rameau uwolnił nas od śpiewu kościelnego Lully'ego, który panował przez całe stulecie.

Włosi wieku XVIII-go uwolnili nas od oschłości Rameau'a swą czułą i powiewną melodją. Wreszcie romantycy uwolnili nas od powierzchowności włochów i francuzów i zdarli pancerz kontrapunktyczny z muzyki Bacha.

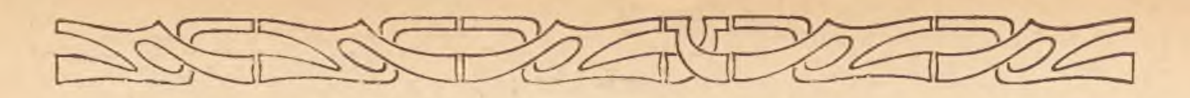
* * *

Cóż to jest melodja? Przyjaciel nasz, Jan Huré, podaje doskonałą jej definicję w jednym z ostatnich swych artykułów. Żałuję bardzo, że tego artykułu nie mam pod ręką i że muszę, może niezupełnie dokładnie, przytoczyć określenie to z pamięci.

„Melodja — to szereg nut, tworzących wyraźny rysunek, wyłaniający się z ogólnego tła harmonji.“ Doskonale. Ale to, co się wyłania dla Jana Huré, nie wyłania się dla przeciętnego muzyka, a już zgoła nieuchwytnem się staje dla profana. Pogrążona jestem obecnie w muzyce kaukaskiej, perskiej, gruzińskiej, armeńskiej, o której marzę od lat wielu; znajduję w niej skarby piękna melodyjnego. A proszę przeczytać opisy podróżników, którzy za każdym razem, gdy mowa o muzyce egzotycznej, nie znajdują innych określeń, jak: dziwactwa dźwiękowe, jednostajna bezbarwność, brak melodji. Ależ te pieśni są bezwarunkowo melodyjne, skoro ludność tutejsza śpiewa je z uczuciem i zapałem, bynajmniej nie mniejszym, niż my śpiewamy nasze. Tylko że zarysy tych melodji i to, co stanowi ich urok specyficzny, obce są dla naszego ucha. I tak też zazwyczaj się działo, gdy chodziło o jakąś nową muzykę: gdy ucho nie było jeszcze przyzwyczajone do współczesnych skojarzeń dźwiękowych, a krtań nie przystosowana do ich odtwarzania, robiono alarm, łamano ręce nad zagładą melodji i rujnowaniem głosu ludzkiego. Jest pewien gatunek wina, który scukrowuje się, stojąc przez czas dłuższy. Tak też są rodzaje muzyki, które czas dopiero czyni śpiewnemi, a w końcu nawet ckliwemi. Muzyka melodyjna — to muzyka dnia wczorajszego, dzisiejsza nie jest nią jeszcze, stanie się nią później, i to jest powód, dla którego nazywamy ją muzyką przyszłości, zaś muzyka onegdajsza już jest za bardzo melodyjną, a często już nią wcale nie jest.

„Melodja — powiadają — to to, co w muzyce najbardziej bezpośrednio przemawia do serca i inteligiencji.“ Jest to słuszne. Albowiem najpospolitsze rysunki melodyjne były przez ciąg pewnej epoki, wraz z odpowiednimi wyrazami, sytuacjami, które im nadały właściwe piętno, specjalny charakter, językiem muzycznym tej epoki, oczywiście względnym, konwencjonalnym, ściśle związanym z epoką, oraz z pewnym stopniem kultury.

Przypomina mi to słowa, które Nietzsche wyrzekł o pewnym malarzu: „Przyjrzyjcie się temu artyście, maluje on tylko to, co głęboko ukochał; a czy wiecie, co tak gorąco ukochał? — to, co umie malować, czego się malować nauczył“. Melodję najbardziej odczuwamy, najsilniej nas ona wzrusza. A cóż do nas najłatwiej przemawia? To, co ucho chwyta najłatwiej i co gardło lub palce zdolne są odtworzyć. Meloman nie zadowala się ogólnem wrażeniem opery lub utworu symfonicznego, za mgliste to dlań, za nieuchwytne i przemijające, pragnie on wrażeń konkretniejszych, melodji, to znaczy tych kilku strzępków śpiewu, które przez całą noc brzęczą mu w uszach, które podśpiewuje nazajutrz i dni następnych w biurze, przy obiedzie, w sypialni ku rozpaczy żony i otoczenia. Przypomina te kobietki, które lubią kawiar-



nie nocne, gdzie wzamian za liche wino, które spijają, otrzymują wachlarzyk papierowy z firmą zakładu.

Dla muzyka melodja jest pojęciem szerszem, ale nie dającem się ściśle określić, tak, że zazwyczaj po długiej dyskusji niechętnie dodaje: „ale oczywiście, to wszystko, co powiedziałem, stosuje się wyłącznie do pięknej melodji". Co to jest piękna melodja? Co jest pięknem dla jednego, nie jest niem dla drugiego. Berlioz był zupełnie niewrażliwy na piękności melodyjne Bacha. Chopin, wielbiący pieśni polskie, nie odczuwał muzyki ludowej hiszpańskiej. Ale pocóż szukać tak daleko? Podsuńcie melodję Massenet'a Saint-Saënsowi, d'Indy'emu, lub Debussy'emu; nie przypuszczam, aby wydali zgodne o niej sądy. A cóż mówić, gdy w grę wchodzi różnica rasy, kraju, epoki?

Melodja, piękna melodja — to pojęcie nader mętne, wyrażające bardzo niewiele i dlatego, zapewne, tyle się o niej mówi i tyle pisze; to też i ja nie mogłam się powstrzymać od chęci dorzucenia kilku uwag.

* *
*

Jestem w strachu, podjęłam bowiem temat odwieczny, zbyt skomplikowany. Obawiam się, czy nie nazbyt nieudolnie wyłożyłam argumenty, i przykroby mi było, gdyby je opacznie zrozumiano.

Nie miałam bynajmniej zamiaru przedstawić się jako pjonierka muzyki ultramodernistycznej, gdyż ta wydała już arcydzieła, które mówią same za siebie. Również nie twierdzę, aby trzeba było stwarzać wartości nowe à tout prix. Znam genjalnych epigonów i nowatorów nieudolnych, a niezaprzeczenie łatwiej jest burzyć stare tamy, niż posiadać boską iskrę talentu. Beethoven, Mozart, Haydn mały stosunkowo zrobili wyłom w rzeczach starych. Bach był raczej konserwatystą, Wagner zawdzięcza swą wielkość potędze swego genjuszu, nie nowatorskim dążeniom. Byłoby zresztą bezlitosnem niemal okrucieństwem zmuszać kupców, profesorów lub muzyków zawodowych do sztuki zbyt nowej lub za starej. Tyle trudu ich kosztowało przystosowanie się do sztuki wczorajszej! Niechże się nią choć trochę nacieszą!

„Lubię być u siebie — powiada mi jeden — pośród przedmiotów, które mię otaczają całe życie, a jeśli niektóre drobiazgi rażą swą banalnością, patrzy się na nie inaczej, gdy się wie, z jak drogiemi wspomnieniami są związane." Ależ to uczucie ze wszechmiar godne szacunku! A ktoś inny znów nie może zagrzać miejsca; potrzeba mu coraz nowych wrażeń, coraz innych przeżyć! I to są uczucia, zasługujące na szacunek. Ale te dwa osobniki nie mogą się nawzajem zrozumieć! I to samo powtarza się mniej więcej w każdem pokoleniu.

Zwolennicy tradycji załamują ręce nad zanikiem melodji, nad cierpkością nowych harmonji, i odwracają się z przerażeniem, jak starzec, gdy widzi młodych, rozłupujących orzechy zębami.

„Gdy byliście młodzi, czy robiliście to samo?"

„Tak — odpowiadają nie bez dumy — ale teraz tego żałujemy."

I my, gdy nadejdzie czas, będziemy żałowali, ale chcemy mieć prawdziwą starość, z wszelkiemi przynależnemi jej właściwościami: mądrością, spóźnionemi żalami, chcemy mieć prawdziwą starość po prawdziwej młodości.

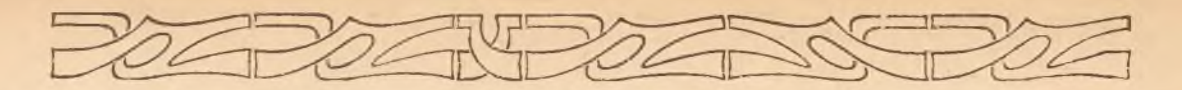
Nie chcemy słyszeć o hygjenie: zdrowa sztuka, zdrowa melodja. Najłatwiej strawne potrawy niezawsze najlepiej smakują, a najwykwintniejsze tracą wartość, gdy się stają pospolitemi.

W drugiej połowie XVIII stulecia „lekkie pasterki" zaważyły w końcu tak ciężko, jak dzisiejsza mitologja wagnerowska. A z jakąż niekłamaną przyjemnością powracamy dziś do owych bergeries czasów minionych! Dusząc się w ciężkiej atmosferze przesadnego romantyzmu, pragną jedni z nas odświeżyć duszę w ożywczej krynicy przeszłości, inni w zdroju nowych harmonji.

Więc muzyka współczesna nie wydaje się śpiewną? Trochę cierpliwości, a stanie się nią niechybnie; to tylko kwestja czasu.

„Tak — słyszę odpowiedź — ale ta melodja nie będzie nigdy tak szczera, szeroka..."

Tem lepiej, tem lepiej. Mieliśmy całe stulecia melodji szerokich, pełnych, gwałtownych, palących... Melodji współczesnej brak tchu, jest nieco astmatyczna,



nie nadaje się do krtani potężnych... Tem lepiej. „Głos silny — powiada Nietzsche — niezdolny jest wypowiadać rzeczy subtelne.“

Zapewne, niema to, jak wspaniały widok pięknej, rozłożystej kapusty; ale pozwólcie nam też zasadzić gdzieniegdzie kwiatki delikatniejsze. Nasz ogród jest dość duży.

Tyflis, 3 lutego 1913 roku.

HENRYK OPIEŃSKI.

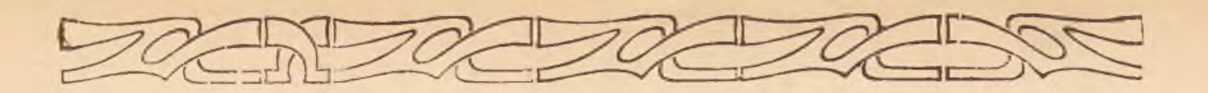
„Nowe Krakowiaki“

opera Karola Kurpińskiego.

Taki właściwie tytuł na oryginalnej partyturze (znajdującej się w bibljotece Teatru Wielkiego) nosi wystawiona niedawno w Teatrze polskim śpiewogra: „Zabobon czyli Krakowiacy i górale“. To dzieło, noszące miejscami ślady prymitywnej naiwności, a opracowane z sumiennością wprost zdumiewającą, zwłaszcza w stosunku do samouctwa 30-letniego wówczas kompozytora, będzie za trzy lata święciło stuletnią rocznicę swego powstania. Muzyka do „Nowych krakowiaków“, napisana w r. 1816 jako dalszy ciąg „opery“ Stefaniego z r. 1794 p. t. „Krakowiacy i górale“, stanowi bardzo ważny przyczynek do obrazu rozwoju muzyki polskiej XIX wieku.

Kiedy twórczość Chopina rozsławiła polską muzykę narodową poza granicami kraju naszego, a u nas utrwaliła jej znaczenie i wzbudziła gorące dla niej rozmiłowanie. oraz cześć dla genjusza, co w swych mazurach, balladach i polonezach wyśpiewał duszę narodu, — stało się to, co zwykle staje się udziałem największych twórców danej epoki, iż od Chopina zaczęto liczyć erę powstania muzyki narodowej polskiej. Bardziej jeszcze, niż u nas, myślano oczywiście w podobny sposób zagranicą, nie zdając sobie zupełnie sprawy, a może nie zastanawiając się głębiej, czy owa szopenowska „muzyka narodowa“ wyrosła na uprawionej, przygotowanej już glebie, czy też zjawiła się odrazu, jak Atene w pełnym rynsztunku wyskakująca z głowy Jowisza. Nazwiska powtarzane z czcią, najzupełniej jednak szablonową, kazały pouczać w historji muzyki o istnieniu Macieja Kamieńskiego, Jana Stefaniego, Józefa Elsnera i Karola Kurpińskiego, ale związek pomiędzy działalnością tych muzyków, a twórczością Chopina wydawał się, a może niejednemu do dziś dnia wydaje się dość luźny. Tymczasem wgłębić się tylko należy w epokę końca XVIII i początku XIX-go wieku, aby przekonać się, że sztuka Chopina jest rezultatem tych posiewów, jakie wymienieni powyżej kompozytorowie wnieśli w muzykę polską. Oczywiście, inną była miara talentów tych pierwszych oraczy gleby narodowej sztuki, niż ich genjalnego następcy, to nie zmienia jednak faktu, że oni to zapłodnili odpowiednio twórczość Chopina; wprawdzie twórczość ta, ku wielkiemu żalowi mistrza Elsnera, innymi poszła torami; Chopin nie stał się, jak tego gorąco sobie życzył jego profesor, „twórcą oper sławnych“ — i „genjusz jego osiadł na fortepjanie“; w tym jednak (jak mawiał) „stworzonym dla siebie świecie“ muzyka jego rozkwitła polskością rytmów i melodji.

Karol *Kurpiński* był z grona zasłużonych dla rozwoju opery polskiej jedynym czystej krwi polakiem, — Kamieński bowiem, jak wiadomo, urodził się na Słowaczyźnie, Stefani w Czechach, Elsner zaś był Ślązakiem, który dopiero za przybyciem do Lwowa zaczął się uczyć po polsku. Jedyną właściwie szkołą — poza pierwotnem wykształceniem, jakiego mógł udzielać Kurpińskiemu ojciec jego, organista we wsi Włoszakowicach (w W. Ks. Poznańskiem), — był pobyt kilkunastoletni młodego Karola na dworze starosty Polanowskiego. Jako skrzypek nadwornego kwartetu, miał sposobność zapoznawać się z najlepszemi arcydziełami współczesnej literatury kameralnej i symfonicznej; wrodzoną zaś muzykalność mógł odziedziczyć tak po ojcu-organiście, jak po matce, która była siostrą znanego muzyka, Rocha Wańskiego, wiolonczelisty wspomnianego kwartetu Polanowskiego.



Talent Kurpińskiego wyrabiał się przeważnie na klasykach wiedeńskich i ślady studjów nad partyturami Haydna i Mozarta są aż nadto widoczne, we wcześniejszych zwłaszcza jego dziełach, to jest tych, które powstały przed wyraźnem poddaniem się wpływom Rossiniego.

Kurpiński był długoletnim kapelmistrzem Opery Warszawskiej i świetne po sobie zostawił wspomnienia jako dzielny i pełen energji muzyk; działalność jego jest znakomitym przykładem, że już w owych czasach opera polska mogła się obyć bez włochów-kapelmistrzów, których ciągle jeszcze jesteśmy zmuszeni cierpieć na naczelnych stanowiskach w naszym teatrze.

Rodzaj formy muzycznej, w jaką ujęta była opera „Nowe Krakowiaki", odpowiadał w zupełności śpiewogrze („Singspiel") niemieckiej z końca XVIII-go wieku (J. A. Hiller), w której klasyczna faktura mięszała się z elementem ludowej muzyki. W „operach" Hillera językiem ludowej piosenki przemawiały osoby z ludu, — dla postaci „pańskich" rezerwowana była międzynarodowa mowa klasycznego stylu. U Kurpińskiego system ten wprowadzony został w formie analogicznej, z tą jednak zmianą, że w braku osób „z towarzystwa" muzyka nieludowa stosowaną jest do głównych postaci akcji; w zakończeniu tylko śpiewają kuplety na nutę ludową — o głębszym jednak podkładzie ideowym — wszystkie najgłówniejsze osoby sztuki.

Wprowadzenie pierwiastku rytmu i melodji ludowej do muzyki operowej było już za czasów Kurpińskiego uświęcone tradycją; czy i o ile w motywach „Krakowiaków" są użyte oryginalne ludowe melodje, wymagałoby dokładnych badań porównawczych; dzisiaj są one po większej części tak znane i tak popularne, że stały się nieomal własnością ogółu i robią wrażenie oryginalnych ludowych motywów, jak np. krakowiak i mazurek (śpiewka Jonka) z I-go aktu, oraz wszystkie (w mazurkowym rytmie utrzymane) piosenki aktu III-go. Polonez (w oryginale nazwany: „Polak Miechodmucha"), będący jednym z najbardziej popularnych polonezów z przedszopenowskiej epoki, jest prawdopodobnie oryginalnie skomponowany przez Kurpińskiego na wzór powszechnej wówczas formy tanecznej, której klasyczne wzory zostawił Ogiński. Podkreślić należy prawdopodobnie nieprzypadkowe wysnucie łączącego się z polonezem obertasa z jednego i tego samego tematu; wskazywałoby to na utrzymanie dawnych, jeszcze XVI-go wieku sięgających tradycji, nie obcych zresztą i ludowej muzyce: budowania tak zwanej „proporcji" („nachtantz") na motywie początkowego powolnego tańca; w tym wypadku obie części tańca występują jednak w takcie na 3 i różnią się tylko tempem. Pomysły, nie utrzymane w stylu czysto ludowym, posiadają jednak pewien odrębny, swoisty charakter, ale zabarwione są przytem wybitnie wpływami wiedeńskich klasyków.

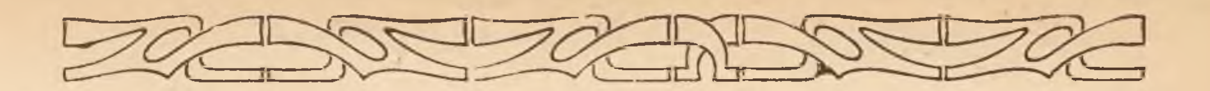
Jako przykład nader miłego połączenia tego właśnie stylu z tonem ludowym celuje numer I-szy „Krakowiaków" (duet Basi z Zosią i chór żeński); w duecie Basi z Bryndusem wpływ faktury mozartowskiej rzuca się w oczy — również jak w „arji" Bryndusa, utrzymanej zupełnie w stylu poważnej opery.

Student Bardos, który reprezentuje stan szlachecki, śpiewa piosenki utrzymane w stylu klasycznym; echa mozartowskiej frazy melodyjnej są tu zabarwione wybitnie polską, sentymentalną nutą tak zwanych dworskich piosenek owej epoki. Na specjalną uwagę zasługuje uwertura „Krakowiaków", zbudowana wzorowo pod względem formalnym na motywach i rytmach ludowych; wszystkie arkana architektoniki wielkiej formy — włącznie z stereotypowem dla ówczesnej epoki fugato przeprowadzonem zresztą bardzo ściśle i wzorowo, zostały tu zastosowane. Uderzającem w formie uwertury „Krakowiaków" jest brak powtórzenia pierwszego tematu, — modulacja na dominancie po przeróbce zmierza do d-moll, w której to tonacji zjawia się odrazu temat II-gi (cała uwertura jest w D-dur). Ta właściwość budowy jest tem więcej zastanawiającą, że spotykamy ją również. . w Sonatach Chopina[1]); trudno tu może wyobrazić sobie bezpośrednie wpływy, niemniej sam fakt jest uderzający.

Ogólny charakter uwertury „Krakowiaków" przedstawia wyraźnie prototyp, jakiego trzymał się Ignacy Dobrzyński w swej „Symfonji na tematy polskie". Pewną wspólność charakteru poszczególnych motywów moglibyśmy wynaleźć nawet w na-

---

[1]) Por. H. Opieński: „Chopin", str. 127, uwaga 61.



szych czasach, porównywując np. motyw poboczny „Stepu“ Z. Noskowskiego (b-moll 33 strona partytury ork.) z II-gim tematem uwertury „Krakowiaków“.

Z muzycznych ustępów najpoważniejsze miejsce zajmuje duet [1]) Basi ze Stachem (10 nr. partytury), napisany w bardzo zręcznej formie, o nader szlachetnej linji melodyjnej i zgrabnych pomysłach zastosowania podwójnego kontrapunktu w ścisłym kanonie. Na specjalną uwagę — zwłaszcza w stosunku do ówczesnych zwyczajów operowych — zasługuje śmiały pomysł Kurpińskiego, który nie kończy duetu zamkniętą kodą (dozwalającą na podziękowanie za oklaski!), lecz przechodzi bezpośrednio do dysonansowego akordu, wprowadzającego zmianę nastroju; jest to dowód silnego poczucia dramatycznego, wbrew utartym komunałom ówczesnych, a nawet późniejszych włoskich oper.

W instrumentacji „Krakowiaków“ stoi Kurpiński zupełnie na wysokości podobnych dzieł swej epoki. Orkiestra składa się z 2 fletów (pierwszy również jako pikulina), 2 oboi, 2 klarnetów, 2 fagotów, 2 waltorni, 2 trąbek, kwintetu i kotłów.

Oczywiście, jakichś efektów wybitnie kolorystycznie instrumentalnych trudnoby szukać w partyturze „Krakowiaków“, chociaż i pod tym względem znaleźć można niemało oryginalnych, jak na swą epokę pomysłów, zdradzających studja nad partyturami tak Glucka, jak Haydna. Umiejętne i charakterystyczne użycie oboju zawdzięczał Kurpiński bezwątpienia znajomości partytur Glucka; w realistyczno-obrazowem przedstawieniu gruchania gołębi zapomocą szybkich figur klarnetu (w duecie Basi ze Stachem) szukać można pierwowzoru w „Stworzeniu świata“ Haydna.

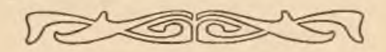
Stylowym pomysłem kolorystycznym jest wprowadzenie w akompanjamencie poloneza (2 skrzypiec, altówki, wiolonczele) efektu tak zwanego dzisiaj „con legno“, które Kurpiński daleko dosadniej i po polsku oznacza: „tylcem smyczka wybijać“; sposobu tego użył Chopin w koncercie F-moll (akompanjament do 2 tematu Finale) następnie Moniuszko w mazurze z „Halki“.

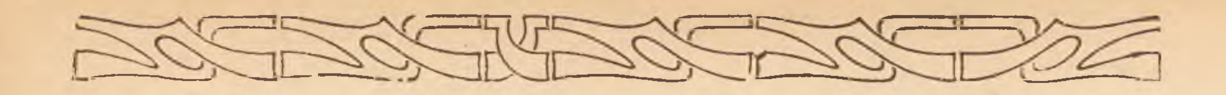
Wogóle znane są Kurpińskiemu wszystkie mniej lub więcej specjalne efekty dźwiękowe smyczkowych instrumentów (umiejętne używanie „pizzicata“, a nawet „sul ponticelli“), co zaś obserwuje ze starannością, której mógłby się był od niego uczyć niejeden późniejszy kompozytor polski, to oznaczanie wszelkich znaków dynamicznych i ekspresyjnych. Dynamika Kurpińskiego jest, zwłaszcza w stosunku do swych czasów, wysoce rafinowaną; crescenda i diminuenda od *ff* do *pppp* oznaczone są wszędzie bardzo wyraźnie, równie jak wszelkie „sforzata“ i graficzne znaki, tyczące się dynamicznych efektów.

Jak z tych uwag wywnioskować można, był Kurpiński muzykiem bardzo poważnej wiedzy i sumiennym artystą; partytury innych jego oper zawierają bezwątpienia dużo ciekawego materjału do studjów nad autorem „Nowych Krakowiaków“, oraz ogólnym stanem ówczesnej muzycznej kultury w Polsce, której tak wspaniałą koroną stał się Fryderyk Chopin. Należałoby wogóle zająć się sprawdzeniem, czy wszystkie pierwsze polskie opery, począwszy od M. Kamieńskiego i Stefaniego, istnieją do dziś dnia, — jest bowiem wielkie prawdopodobieństwo, że niektóre z nich zaginęły. Poszukiwania, jakie czyniłem przed paru laty w celu odnalezienia w bibljotece teatrów rządowych „Nędzy uszczęśliwionej“, pozostały bez rezultatu; niema również partytury „Zośki albo Zalotów wiejskich“ Stefaniego (oryginał fortepjanowego wyciągu jest w posiadaniu A. Polińskiego). Praca naszych muzykologów w tym kierunku byłaby nader pożądaną.

---

[1]) Jak było już wspomnianem, trzy partje były przeznaczone dla artystów o wyższych wokalno-artystycznych kwalifikacjach: Basia (sopran), Stach (tenor) i Bryndus (baryton). U nas partje te kreowane były przez panią Z. Kopczewską i pp. Sulikowskiego (obecnie zastąpiony przez p. B. Dziedzickiego) i J. Węgrzyna. Partje charakterystyczne, z wyjątkiem może Bardosa (p. Leszczyński), którego do pierwszej kategorji liczyćby należało, wykonali: panna Janecka (Zosia) i pp. M. Węgrzyn (organista) i Zieliński (Jonek).





Dr OSWALD FEIS.

Genealogja i psychologja muzyków.

(Ciąg dalszy.)

O nerwowych i psychicznych anomaljach.

Chcąc, żeby lepiej było zrozumiane to, co powiedziałem o istocie siły twórczej wogóle i w szczególności u muzyków, należy zwrócić uwagą na chorobliwe przejawy nerwowe i psychiczne, które zauważyć się dają wśród muzyków, i wyjaśnić, że większa część tych przejawów, i to część najważniejsza, jest niczem innem, jak własnością temperamentu artysty, własnością tak niezwykle wyróżniającą się, że raczej można ją uważać za pewien stopień stanu chorobliwego.

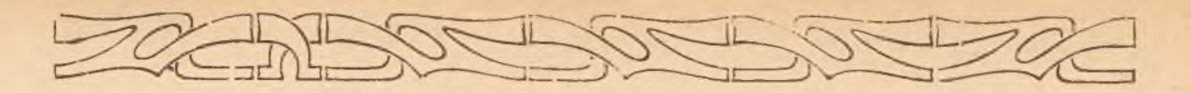
Łatwo można zrozumieć, że artysta, podobnie jak każdy zwykły śmiertelnik, może uledz chorobom psychicznym — które wywołuje działanie trucizny, przeszczepionej z zewnątrz do organizmu — jak np. tak zwanemu rozrzedzeniu mózgu, lub psychozie na tle alkoholu. W tych wypadkach choroba nie jest zależną od natury artystycznej. Natura co najwyżej może być winną pośrednio, w tem znaczeniu, że jest mało odporną na działania trucizny, jak mieliśmy tego dowody z alkoholem. Ale inne anomalje psychiczne i mianowicie te, które dziedzinę uszkodzeń umysłowych czynią interesującą dla ludzkości, wynikają z osobistych skłonności danej jednostki. Już na zasadzie tego faktu anomalje te są w bliskim związku z talentami, którym nie zbywa na szczególnych skłonnościach. Przedtem, a nawet i obecnie obawiano sie ogólnie wyjaśnić ten stosunek; uważano za niewłaściwe w celach obserwacji zbliżać się za bardzo do wielkich ludzi.

Dzięki doświadczeniom, dokonanym przez Möbiusa i dotyczącym patologji wybitnych artystów i myślicieli, przekroczono przez te czasy, kiedy uważano za niewłaściwe badać artystę ze strony psycho-patologicznej. Podniesione przeciwko temu rozważania opierają się często na zupełnem ignorowaniu faktów, po części znów zmierzają do uplanowanego z góry zaprzeczenia naukowego dążenia do prawdy. Że mianowicie tam, gdzie przedewszystkiem możnaby się czegoś dowiedzieć o interesujących nas tu punktach, a więc w bjografjach nie podano nic, albo też fałszywie i w niedostatecznym stopniu i bez wyjaśnienia psycho-patologicznego znaczenia danego kompozytora, świadczy najlepiej to, że bjograf, chący zanalizować całą istotę kompozytora, nie może tego uczynić bez współpracownictwa psycho-patologa. Ręką bjografa powinna kierować nietylko wyłącznie miłość, ale i prawda, zwłaszcza jeżeli bjografowi zależy na tem, żeby sąd jego nie zawierał bezkrytycznych zachwytów, lecz rozumne pojęcie o swym bohaterze.

Żeby dokładnie zrozumieć osobę artysty, należy oprócz oceny i objaśnienia utworu pod względem jego treści, zwrócić również uwagę na warunki, towarzyszące powstaniu dzieła i na jego twórcę. Wtedy dowiadujemy się o różnych szczegółach i fazach życia artysty, które z jednej strony mają duże znaczenie dla powstania dzieła, a z drugiej wskazują na pewne duchowe i cielesne zboczenia.

Wobec tego, że te podejrzane objawy w życiu artysty mają dwojakie znaczenie: jako pobudzające twórczość lub, zależnie od warunków, powstrzymujące siłę pobudzającą, z drugiej znów strony jako w mniejszym lub większym stopniu chorobliwe zboczenia, — słusznie tedy twierdzi Möbius: „nie należy nikogo sądzić bez określenia stopnia i rodzaju tego zboczenia.“

Istnieje zastrzeżenie, że trudno jest nakreślić ścisłą granicę pomiędzy chorobą i zdrowiem duszy, nie może też być mowy o tem, żeby w życiu wielkich ludzi podkreślane były drobnostki, nie mające żadnego ogólniejszego znaczenia, drobnostki, do których przywiązuje się w rzeczywistości wagę, nieodpowiednią dlań z punktu widzenia psychjatrji. Chodzi tu o to, żeby człowiek dobrze rozumujący zwrócił przedewszystkiem uwagę na wszystko, co może mieć znaczenie dla analizy psychologicznej danego kompozytora, żeby wtedy, na zasadzie jego doświadczenia, oddzielić rzeczy drugorzędne od tych, które mają prawdziwe znaczenie dla zbadania natury artysty.



Większa liczba anomalji psychicznych, spostrzeżonych u genjuszów, spotyka się również u ludzi zwykłych. Genjuszów badamy najchętniej przez szkła powiększające, i dlatego wyjątkowo łatwo rzucają się nam w oczy najmniejsze zboczenia od normy.

Większa część anomalji, wspominanych w odnośnej literaturze, dotyczącej danej wybitnej jednostki, ma charakter nawyknień. Dla zrozumienia fantazji twórczej znajomość tych osobliwości niema znaczenia, widzimy jednak w nich po większej części objawy nieznacznego zboczenia.

Część tych rysów anegdotycznych (jak np. zgniłe jabłka, które Schiller podczas pracy kładł do szuflady stołu) przechodzi z książki do książki i nabiera nieraz pewnego historycznego rozgłosu. Przytoczę tutaj kilka takich osobliwości.

Paësiello komponował w łóżku (podobnie jak Thomas i Rossini) i w dodatku owijał się w niezliczoną liczbę kołder; Gluck napisał obie „Ifigenje“ siedząc przy fortepjanie pod palącem słońcem. Również Rousseau pracował najchętniej z obnażoną głową pod promieniami piekącego słońca w porze południowej. Wspomniani kompozytorowie wszystko to starali się sami objaśnić przy pomocy fizjologji: zarówno praca w pozycji leżącej w łóżku, jak chodzenie po słońcu odnoszą się całkiem do czysto mechanicznych warunków cyrkulacji i tą drogą ułatwiają pracę umysłową. Bądźcobądź niema to zbyt dużego znaczenia psycho-patologicznego.

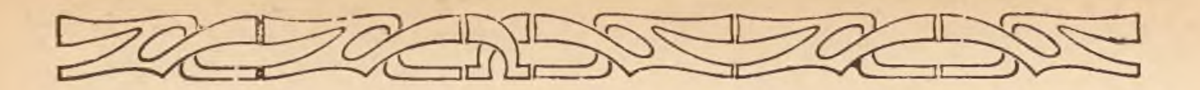
Kto jest wolny od nawyknień i dziwactw? Oryginalny zwyczaj miał Beethoven: Często bardzo stawał przy umywalni w zupełnym negliżu, wylewał na ręce jeden dzban wody za drugim, mrucząc lub skowycząc (śpiewać nie umiał) naprzemian przy tej czynności, nie zwracając uwagi, że stoi już w wodzie jak kaczka, przechadzał się kilka razy po pokoju, przewracając strasznie oczyma lub z nieruchomym wzrokiem i pozornie z bezmyślną twarzą od czasu do czasu podchodził do biurka, robił notatki i znowu rozpoczynał mycie, wyjąc w dalszym ciągu. Pomimo śmieszności tych scen, obecni udawali, że ich nie widzą, a tem mniej starali się przerywać to mokre natchnienie, gdyż były to chwile, a raczej godziny najgłębszej medytacji.

Haydn pracował mając na palcu pierścień, podarowany mu przez Franciszka II-go i, podobnie jak Gluck i Wagner, zwykł był zabierać się do pracy starannie ubrany. Wagnera wstręt do brody i okularów, kochanie się w aksamitach i przywiązywanie do rzeczy przezeń noszonych należy również podciągnąć pod tę rubrykę.

Zupełnie jasnem jest, że wspomniane nawyknienia nie są bez znaczenia dla powodzenia artysty, a pośrednio i dla twórczości.

W wielu wypadkach o nawyknieniach świadczą wspomnienia o chwili szczęśliwej koncepcji, w której zresztą przedmiot drugorzędny odegrał rolę przygodną, wspomnienia o uznaniu, lub coś w tym rodzaju, co bardzo uradowało artystę, niekiedy być może zwykły zachwyt wywarł na wrażliwym systemie nerwowym takie poczucie piękna i ochędóstwa. W niektórych wypadkach w przyzwyczajeniach kryje się zabobon. Dotyczy to np. Meyerbeera, który — jak chce podanie — przed wykonywaniem swoich kompozycji odwiedzał znaną wróżkę, Lenormand; oprócz tego przejęty był nieopisanym strachem, żeby nie być pogrzebanym w letargu Nakazał więc, aby trupa jego pilnowano przez 4 dni i noce w łóżku, na którem umrze, i aby u rąk i nóg poprzywiązywane miał dzwoneczki, następnie polecił, aby po upływie 4 dni przeciąć żyły u rąk i nóg. — Chopin i Cornelius byli również zabobonni. Pierwszy nie miał przekonania do liczb 7 i 13 i nie rozpoczynał żadnej ważniejszej pracy w poniedziałki i piątki. Cornelius znów nie podróżował nigdy w piątki. Przed rozpoczęciem każdéj pracy, często nawet w nagłówkach listów stawiał na papierze trzy krzyże.

Jeżeli te nieznaczne trybuty, które również wielcy ludzie płacili ludzkiej słabości, zbliżają tych wybrańców do zwykłych natur, od których oni różnią się tak bardzo swoją twórczością i duchową organizacją, — to inne cechy, będące znowu odwrotną stroną tych przewag, na których opiera się twórczość artystów, należą takiem prawem w pewnym sensie do natury artysty. Tutaj należy przedewszystkiem zaliczyć namiętność, która u wielu artystów zagłusza rozum i dochodzi do chorobliwego stanu. Schopenhauer mówi: „Jak wiadomo, wybitna genjalność rzadko jest spotykana w ensemblu z mającym nad nią przewagę rozumem, częściej zdarza się



odwrotnie, czyli że jednostki genjalne podlegają niezwykłym afektom i nierozsądnym skłonnościom."

Tutaj możnaby przytoczyć następujące świadectwa i przykłady: Wzburzenie potęgowało się u Mendelssohna do warjactwa, „z czego wyleczyć go mógł jedynie twardy, podobny do śmierci sen". Również Beethoven bywał wzburzony (sprzeczki ze służącym, które kończyły się nawet czynną zniewagą); „był on bardzo podrażniony, bardzo wybuchowy, bardzo uczuciowy" — wyrokowała jedna z przyjaciółek Beethovena (bar. von Ertmann).

Takie stany podniety spotykamy również u Czajkowskiego, który dostarcza dużo materjału do badań patologicznych. Dziadek Czajkowskiego był epileptykiem; już we wczesnej młodości miewał Czajkowski ataki nerwowe; w późniejszych latach cierpiał na melancholję, która dochodziła do tęsknoty za śmiercią. Nawiedzały go często ataki, podczas których tracił przytomność; ataki takie występują przy niezwykłych wzruszeniach duchowych. Dziwny jest jego stosunek z przyjaciółką i protektorką, von Meck, z którą w ciągu kilkunastu lat obcował tylko listownie i z którą nigdy w życiu nie rozmawiał. Historja jego małżeństwa jest niezbyt jasna (rozwiódł się zaraz z żoną), jakkolwiek na ten temat kursuje dość wiarogodna wersja.

Ataków nerwowych dostawał także Paganini; jak twierdzi Moreau, już w 4 roku życia cierpiał on na katalepsję; od 7-go roku życia dostawał konwulsji, które z czasem powtarzały się bardzo często.

Podobne stany zdrowia i duszy spotykamy i u innych artystów, naprzykład u Goethego i Grillparzera. Kiedy Schiller zajęty był pracą nad „Don Carlosem", zastał go Körner jakby nieprzytomnym.

Tworząc mszę D-dur, Beethoven znajdował się w takim stanie podniety, że w ciągu kilku dni nie przyjmował wcale pożywienia. *(D. c. n.)*

KONCERTY.

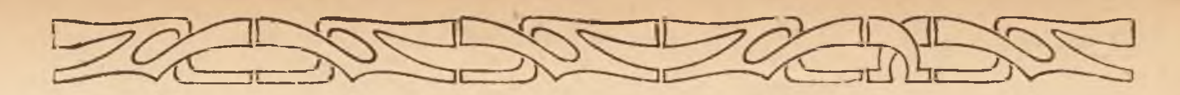
I. Koncerty w sali Filharmonji.

— **24 Poranek muzyczny.** Solistą tego poranku był p. Franciszek Parizek, który wykonał kilka utworów wokalnych Rutkowskiego, Niewiadomskiego i Żeleńskiego przy akompanjamencie fortepjanowym p. Heleny Ostrzyńskiej. Mówiąc krótko, pan P. nie posiada żadnych danych, któreby usprawiedliwiły występ jego na estradzie w Filharmonji, na ciężką też próbę wystawił cierpliwość publiczności, zmuszonej do wysłuchania podobnego „śpiewu".

W programie orkiestrowym, którego wykonaniem kierował Józef Oziminski, znalazły się między innemi: uwertura do „Sprzedanej narzeczonej" Smetany i Humoreska Lewkowa, członka Warsz. Ork. Filham., grana po raz pierwszy. Utwór ten, chybiony najzupełniej, nie mógł sprawić dobrego wrażenia.

— **Koncert Beethovenowski.** Najważniejszą cząstką programu koncertu, poświęconego genjalnemu Beethovenowi, była VII-ma symfonja, którąśmy usłyszeli pod artystyczną dyrekcją Zdzisława Birnbauma; nadto wystąpił pjanista, p. Michał Zadora. Wybrany przez wirtuoza program świadczy o poważnych bardzo upodobaniach artystycznych. Subtelny koncert Beethovena G-dur, potężna, głęboka sonata (ostatnia), wreszcie wdzięczne tańce szkockie dały możność wybitnemu bez zaprzeczenia pjaniście przedstawić się w świetle nader korzystnem, nietylko pod względem technicznym, lecz, co ważniejsza, pod względem duchowym.

Słuchając pięknej, poetycznej gry p. Zadory, czujemy, że jest to muzyk poważny, głęboki, który kocha i rozumie subtelną mowę tonów, muzyk o wielkiej kulturze artystycznej, nie sztukmistrz pospolity, goniący za efektem poziomym, którym najłatwiej zdobyć poklask tłumu. Pomimo doskonałej techniki (przepyszna technika palcowa, niepospolitej piękności piano, lekkość i powiewność w rozmaitych biegnikach i t. d.) nie wysuwa jej p. Zadora na plan pierwszy, starając się przedewszystkiem pociągnąć słuchacza istotną treścią wykonywanego utworu, więc pięknem



muzyki samej, całością artystycznie pojętą, uduchowioną. Głębokie też sprawia wrażenie ta poważna, skupiona gra młodego pjanisty, któremu bez wahania przyznać musimy niepospolity talent.

= **Koncert Wagnerowski.** Poza szeregiem wyjątków orkiestrowych z rozlicznych dramatów muzycznych („Walkirje“, „Parsifal“, „Zygfryd“ i t. d.), których wykonanie pod dyrekcją Zdzisława Birnbauma, doskonałego interpretatora Wagnera, spotkało się z ogólnem uznaniem, — program zapowiadał również występ p. Marji de Nesti (Wendorff), ukazującej się, o ile się nie mylę, po raz pierwszy na estradzie Filharmonji. Na popis swój wybrała śpiewaczka wyjątki z „Lohengrina“, wymagające, poza odpowiednimi warunkami głosowymi, nader subtelnego traktowania. Pod żadnym z tych względów p. de Nesti nie posiada poważniejszych kwalifikacji: głos jej nie wyróżnia się wybitniejszą pięknością brzmienia, ani zaletami technicznemi, zaś artystyczna strona wykonania przedstawia się dość przeciętnie, nie budząc żywszego wrażenia. Prócz orkiestry akompanjował także śpiewaczce p. Michalski.

= **25 Poranek muzyczny.** W wykonaniu programu nie brała tym razem udziału orkiestra, wystąpili natomiast pp.: Marja Łazowska (śpiew), Stanisław Korta (wiolonczela), oraz E. Brandt, A. Kaspustis, A. Patschke i W. Kagan (kwartet waltornistów). Młoda śpiewaczka, kształcąca się u prof. Myszugi, wykazała miły, sympatyczny głos i pewien smak artystyczny w traktowaniu wykonanych utworów (Karłowicz, Moniuszko, Komorowski i t. d.). Sprawiła więc wrażenie dodatnie, zwłaszcza w drugiej części programu, gdyż w pierwszej, skrępowana tremą, śpiewała trochę niespokojnie, atakując niepewnie górne dźwięki. Drugi solista, p. Korta, członek Warsz. Ork. Filharm., odegrał kilka drobnych utworów wiolonczelowych (Popper, Drigo i t. d.) ładnym, uczuciowym tonem, składając dowody muzykalności zajmującem frazowaniem i wdzięcznym wyrazem. Oklaskiwano wreszcie kwartet waltornistów, którego produkcji wysłuchano z zaciekawieniem. Solistom akompanjował p. Feliks Starczewski.

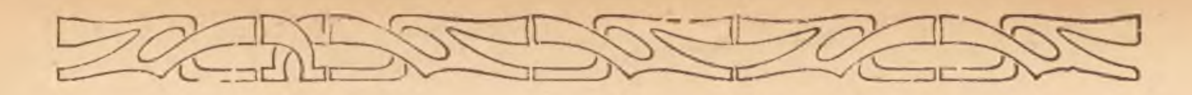
= **Wieczór Griega.** Prócz orkiestry, pod dyrekcją Zdzisława Birnbauma, wzięły udział w koncercie p. Comte-Wilgocka (śpiew) i p. Eliza Pilawa (deklamacja). Program naszej pieśniarki składał się z kilku pieśni, wykonanych z towarzyszeniem orkiestry („Łabędź“, „Monte Pincio“ i „Pieśń Solveigi“), w których zalety artystyczne utalentowanej śpiewaczki zjednały jej, jak zwykle, dużo dowodów uznania w postaci kwiatów i serdecznych oklasków.

A. Zabłocki.

II. Koncerty w sali Hermana i Grossmana.

= **Wieczór pieśni.** W sali Hermana i Grossmana odbył się koncert znanej śpiewaczki, p. Karoliny Pietraszewskiej, poświęcony Wagnerowi. Wykonanie programu poprzedziła konferencja p. Józefa Rosenzweiga, który w ładnie wypowiedzianym przemówieniu scharakteryzował działalność tego wielkiego kompozytora jako filozofa, estety i muzyka, zyskując poklask ogólny. Następnie usłyszeliśmy szereg wyjątków z dramatów muzycznych Wagnera i kilka pieśni („W cieplarni“, „Kołysanka“, „Stój“, „Sny“), mało znanych, więc z tem większem wysłuchanych zainteresowaniem, które w wysoce artystycznej interpretacji p. Pietraszewskiej wywarły głębokie wrażenie. Podobała się zwłaszcza cudna „Kołysanka“, którą śpiewaczka powtórzyła. W istocie, jako interpretatorka Wagnera, posiada nasza śpiewaczka wyjątkowo cenne zalety — wielki, piękny głos, doskonałą dykcję, ładne frazowanie, wreszcie specjalne zamiłowanie do tej muzyki wspaniałej, którą uprawia z prawdziwym zapałem i świetnym, dodajmy, rezultatem artystycznym. Nic też dziwnego, że dużo, dużo bardzo było oklasków, za które trzeba było kilkakrotnie dziękować. — Niepodobna wreszcie pominąć milczeniem p. Michalskiego, który, jako akompanjator, bardzo poważne w koncercie miał zadanie. Jest to, jak już nieraz wspominałem, prawdziwy artysta w swej sztuce.

= **Koncert kameralny.** Trzeci z rzędu koncert kwartetu Warsz. Ork. Filharm. (pp. Oziminski, Andrzejowski, Wenty i Kochański) sprowadził do sali Hermana i Grossmana dużo publiczności, która z prawdziwą przyjemnością wysłuchała pięknego programu. Złożyły się nań dwa kwartety smyczkowe: Beethovena C-moll i Schuberta



D-moll, oraz szereg pieśni Paderewskiego w wykonaniu śpiewaczki - amatorki, hr. M. Sobańskiej. Obydwa kwartety, odtworzone artystycznie, przyjęte były z zachwytem, z poszczególnych zaś cząstek wyróżniłbym drugą część kwartetu Beethovena (Andante scherzoso quasi Allegretto). utrzymaną w przejrzystym polifonicznym stylu, która brzmiała bardzo subtelnie, i ostatnią część kwartetu Schuberta (presto). wykonaną z wielką precyzją. Środkową część koncertu wypełniły produkcje wokalne hr. Sobańskiej, która wykazała pewną muzykalność w traktowaniu poetycznych drobnostek Paderewskiego, nie posiada jednak głosu, zdolnego zainteresować techniką, ani ująć brzmieniem, więc udziałem swym obniżyła artystyczny poziom wieczoru. Do śpiewu towarzyszyła na fortepjanie p. Żulińska, wywiązując się bardzo dobrze z podjętej roli. Dodajmy, że młoda akompanjatorka bezwątpienia posiada zdolności w tym kierunku, które powinna rozwijać w dalszym ciągu.

A. Zabłocki.

Przegląd prasy.

Nieco o „królach fortepjanowych“.

Pod powyższym tytułem pisze prof. A. Sygietyński w „Dniu“ między innemi:

„Nie mówiąc już o dawnych dwuch „królach fortepjanu“, Liszcie i A. Rubinsteinie, z których każdy na swoją rękę stworzył szkołę odrębną, w świecie muzycznym roi się od fortepjanistów całkiem niepospolitych.

Jeśli chodzi o swoich, to jest Józef Śliwiński, któremu pod względem bujności i okrągłości tonu nikt dorównać nie może, jest Józef Hofman (może już dziś piszący się Hoffmann), który pod względem wszechstronności i sprawności technicznej przewyższa wszystkich, jest Henryk Melcer, którego *pianissima* dźwięczą tak metalicznie czy kryształowo, jak dźwięczały tylko pod palcami Antoniego Rubinsteina, — jest jeszcze Aleksander Michałowski, który w swoim czasie na szybkość i przejrzystość gry palcowej mógł iść w zawody nietylko z najlepszymi wirtuozami, ale nawet ze specjalnemi przyrządami mechanicznemi, w rodzaju *Angelus'a*.

Jeśli chodzi o cudzoziemców — to jest przedewszystkiem pani Anetta Essipowowa (uczennica i żona Leszetyckiego), prawdziwe zjawisko pod względem jasności tonu, plastyki rytmu i wdzięku gry; jest pani Zofja Menther, jest pani Teresa Careno, obie wirtuozki niepospolite, acz nie ożywione duchem wskroś artystycznym, — a dalej jest cały *legjon* wirtuozów *pierwszej klasy*, jak pp. Hambourg, Rosenthal, Busoni, Pugno, Cortot i t. d.

Ale cóż? Śliwiński, któremu zbywa na doskonałości techniki i plastyce rytmu, a co ważniejsza, na planie intelektualnym kompozycji, czaruje, wzrusza, ale tylko *cantileną* dziwnie czułą, dziwnie słodką, w jakimś nokturnie, mazurku, czy *andante* z koncertu Chopina, w jakiejś pieśni Mendelsohna, Schuberta, Schumanna. — Hofman, nie pozbawiony temperamentu, ale nie mający polotu, imponuje inteligiencją w odtwarzaniu klasyków, jak Bach i Beethoven, olśniewa techniką w Rapsodjach i parafrazach Liszta, to prawda; lecz zawodzi oczekiwania w Schumanie i Chopinie. Melcer, bajecznie muzykalny, gra wszystko i wszystkich, od klasyków (Bach, Mozart, Beethoven) do romantyków (Schubert, Schumann, Brahms, Chopin, Liszt), od *dziwnych*, archaicznych starzyzn do zawikłanych, nowoczesnych *dziwactw*, — ale olśniewa i czaruje tylko w momentach, w których poetyczna jego dusza spływa na słuchaczów falami subtelnych dźwięków cudownego *piano* i *pianissimo* w jakiejś „Kołysance“, w jakiejś „Etiudzie Gis-moll“ (*tercjowej)* Chopina, w jakiejś *cantilenie*, w jakichś koronkowych ornamentach własnych swych utworów. Michałowski znów, obdarzony od natury sprawnością palcową, a wyrobiony jednostronnie pod względem technicznym, mógł był w swoim czasie objechać świat cały i olśniewać słuchaczów to jakąś etiudą (*Gelaüfigkeit)* Czernego lub Cramera, to jakimś drobiazgiem (*Folie*) Prudenta, a nawet tym lub owym urywkiem Chopina, w którym poza poezją, poza tragedją ducha jest dużo ornamentyki technicznej, — ale nie objechał.

O artystach i wirtuozach cudzoziemcach mówić tu, nawet tak pobieżnie, jak powyżej, nie będę, gdyż zaprowadziłoby

mnie to za daleko. Tyle tylko powiem, iż każdy z nich, tak samo, jak każdy z naszych wirtuozow, stanął czy stoi mocno na jednym ze stopni *tronu fortepjanowego*, — może na niższym, może na wyższym, — może z prawej, może z lewej strony, — ale bądźcobądź na jednym ze stopni. Na samym jednak tronie, na którym swego czasu siedzieli: Liszt, Ant. Rubinstein, a poniekąd i Bülow, zasiadł *po królewsku* dopiero Paderewski.

Coprawda, cztery tygodnie temu grał po raz pierwszy w Warszawie w Filharmonji Alfred Cortot, francuz, fortepjanista przedziwnie utalentowany, bo władający wszystkimi środkami technicznymi, a nadto posługujący się tymi środkami z niesłychaną łatwością, — że jednak słyszałem go raz tylko i to w kompozycjach niezbyt głębokich (Saint-Saëns, Liszt), nie śmiem przeto twierdzić, iż pod względem wszechstronności techniki, przygotowania intelektualnego i polotu jest on obecnie największym wirtuozem w świecie. A jednak gotów jestem twierdzić, iż jemu to właśnie przysługuje, albo przysługiwać będzie tytuł „króla fortepjanowego" — tytuł, wymyślony przez reporterów, szumny i śmieszny, jak „król kurkowy", albo i „król migdałowy".

Charakteryzując następnie rodzaj gry Paderewskiego i omawiając jego prawo do tytułu „króla fortepjanowego", pisze prof. Sygietyński między innemi:

„Jeśli może on mierzyć się godnie z całym zastępem fortepjanistów utalentowanych, a obdarzonych od natury doskonałymi środkami technicznymi, to tylko dlatego, iż *świadomie* przyswoił sobie *wszystko*, co inni robią *nieświadomie* i *częściowo* tylko. W grze jego niema szczegółu, któryby nie był obmyślany zawczasu, doprowadzony do krańca efektu i wyrazu, wyrównany...

Coprawda nie wszystkie szczegóły wiążą się organicznie z całością, nie wszystkie są usprawiedliwione nastrojem kompozycji, a niektóre nawet bądź napięciem nadmiernem tonu, bądź wyrazem przesadnym plastyki rytmicznej, bądź też przedłużeniem zgoła niepotrzebnem jakiejś jednej nuty albo pauzy, wyrywają się z tła ogólnego i rażą. Ale to już jest indywidualność gry, którą Paderewski, jak technikę swoją, stworzył sobie *świadomie* — wolą.

Tak jest. Charakter, indywidualność, cała dusza Paderewskiego — to *wola!* Panuje on nad sobą i rozkazuje sobie. A słuchać go się muszą nietylko nerwy, nietylko ręce, nietylko palce, — lecz nawet klawisze, których w *pianissimo* zaledwie dotyka...

Chopin w wykonaniu Paderewskiego, czy to w „Koncercie F-moll", czy w całym szeregu utworów od nokturnów i etiud do poloneza As-dur, zaciekawia i wprawia w podziw..."

KRONIKA.

= Dyrektor Warsz. Ork. Filharm., **Zdzisław Birnbaum**, zaproszony został do większych miast europejskich do dyrygowania koncertami z udziałem miejscowych orkiestr. Między innemi dyr. Birnbaum dyrygować będzie 26 b. m. w Paryżu, w sali Trocadero słynną orkiestrą Colonne'a. Program tego koncertu wypełni między innemi kapitalne dzieło Beethovena IX-ta symfonja z chórami (do 450 osób) i pierwszorzędnymi solistami. Następnie 8 i 10 maja dyr. Birnbaum dyrygować będzie dwoma koncertami symf. w medjolańskiej La Scala, która do kierowania urządzonym w b. sezonie cyklem koncertów symfonicznych, oprócz dyr. Birnbauma, zaprosiła takie siły, jak Nikisch i Fried.

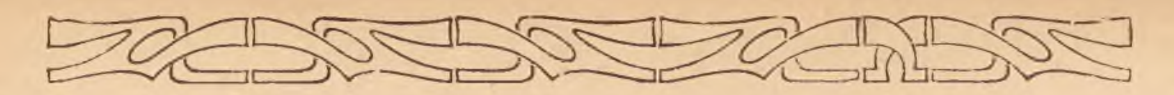
= **P. Wacław Giżycki**, wiolonczelista, który wybiera się wkrótce na dłuższą wycieczkę artystyczną po Rosji, występował z wielkiem powodzeniem w Łodzi, Grodnie, Dźwińsku i Wilnie, ostatnio zaś w Radomiu na koncercie Lutni. Na tym ostatnim koncercie towarzyszył mu na fortepjanie p. Feliks Starczewski.

= **W Monachjum** w koncercie symfonicznym Konzertvereinu brał udział koncertmistrz orkiestry, p. Grzegorz Klass, warszawianin, i wykonał koncert skrzypcowy Glazunowa. Recenzje w pismach monachijskich podkreślają piękny ton i dużą sprawność techniczną koncertanta.

— 17 lutego w stolicy Bawarji koncertowała znana już w Wiedniu i Paryżu pjanistka, uczennica Leszetyckiego, p. Halina Romaniszyn-Skwierczyńska. Za wykonanie utworów Beethovena, Chopina, Schumanna, oraz Brzezińskiego, Szymanowskiego, Melcera, spotkało artystkę pochlebne uznanie ze strony krytyki. P. Romaniszyn-Skwierczyńska jest żoną tenora, p. Bronisl. Romaniszyna, krakowianina.

= **Ludomira Różyckiego** sonatę skrzypcową wykonywali w ostatnich czasach w Berlinie pp. Heinz Beyer z Bronisławem Poźniakiem i Prener z Stefaniay'm, zaś „Anhellego" grała orkiestra Blüthnera pod dyrekcją p. Adama Dołżyckiego.

= **Józef Turczyński** zbiera laury w Paryżu. Pierwszy występ jego wywarł wielkie wrażenie. Publiczność przyjmowała artystę bardzo serdecznie. Oto co pisze o naszym pjaniście „Figaro" z d. 13 z. m.: „P. Józef Turczyński jest młodym pjanistą polskim, który wbrew utartemu przysłowiu jest już



oddawna prorokiem w swym kraju, t. j. wirtuozem uznanym. Jego koncerty doznały wielkiego powodzenia. Obecnie, za przykładem wszystkich wirtuozów, Turczyński przyjechał do Paryża, aby i tu uświęcić swą młodą sławę. Szczególnie w utworach Chopina artysta wykazał swobodę gry, prostotę i poczucie stylu, t. j. zalety prawdziwego mistrza."

= **Z polskiego świata artystycznego.** Na scenie Opery lwowskiej debiutował młody basista, p. Romuald Mossoczy, brat dzielnego artysty naszej Opery, uczeń p. Czesława Zaremby.

— W Poznaniu występuje z powodzeniem młody śpiewak barytonista, p. Tadeusz Bukowski.

— P. Nikodem Steinman, b. artysta Opery warszawskiej, po występie gościnnym w roli księcia w „Rigolecie" w „Kurfürsten Oper" w Berlinie, zaangażowany został na dalszy szereg przedstawień.

= **Towarzystwo muzyczne w Krakowie** rozpisało konkurs celem obsadzenia od dnia 1-go września b. r. posady profesora wyższego kursu gry na fortepjanie przy konserwatorjum tegoż Towarzystwa. Warunki zależne od kwalifikacji. Zgłoszenia przyjmuje do dnia 20-go kwietnia b. r. i wyjaśnień udziela kancelarja Tow. Muzycznego (Plac Szczepański, Stary Teatr).

= **Konserwatorjum muzyczne w Krakowie** obchodziło w r. b. 25-letni jubileusz istnienia. Z tej okazji następny zeszyt „Przeglądu Muzycznego" poświęcony będzie tej uczelni.

= Wystawiona w Petersburgu „**Elektra**" **Straussa** nie miała powodzenia, wobec tego schodzi z repertuaru. Przygotowanie tej opery na scenę kosztowało dyrekcję teatrów z górą 7 tysięcy rubli.

= **Józef Bayer.** W Wiedniu zmarł w 61-ym roku życia Józef Bayer, popularny twórca baletów. Balety jego: „Wieszczka lalek" i „Rouge et noir" obiegły niemal wszystkie sceny europejskie. Bayer był wiedeńczykiem z krwi i kości, jego muzyka baletowa odznacza się melodyjnością i temperamentem.

= **W Wiedniu** odbył się koncert polski, urządzony staraniem Stowarzyszenia „Strzecha". Koncert odznaczał się doborem programu i sił wykonawczych. W koncercie brała udział znana z występu na koncercie w Filharmonji warszawskiej p. Zofja Jarosiewiczowa i odśpiewała między innemi pieśni Ignacego Kossobudzkiego, z których dwie: „Idyllę wiosenną" i „A ci, co giną.." musiała na żądanie powtarzać.

= „**Wenecję**", nową operę Günzburga, wystawił niedawno teatr w Monte Carlo. To nowoczesna „Wenecja" sentymentalnych marzycieli, odświętnie przystrojona, Wenecja szczęśliwych „mistrzów życia", gniazdo rozkochanych zmysłów, serenad, uczt i masek. Młoda wdowa, amerykanka, otoczona bardzo wesołem towarzystwem, poznaje francuskiego ambasadora. Atmosfera miasta lagun usposobiła oboje sentymentalnie i z flirtu zrodziła się miłość. Część elegijna opery przenosi się do Paryża, jesienią. Paryż — wampir, który wysysa z dusz najsilniejsze uczucia, zapanował nad miłością obojga: przeszłość, jak sen, pozostała poza nimi. Mają nadzieję, że w Wenecji miłość ich zmartwychwstanie. Ale czar znikł i właśnie w Wenecji przekonali się, że miłość ich umarła. Kobieta, za dumna, aby udawać, odchodzi pierwsza; mężczyzna, bardziej niegdyś kochający, więc słabszy, pozostaje zrozpaczony. Temat nieskomplikowany, opracowany został bardzo smacznie, ze zręcznością i znajomością sztuki scenicznej. Muzyka „Wenecji" — według orzeczeń prasy codziennej — ma być bardzo melodyjna i przesiąknięta szczerym liryzmem.

= **Uroczystość ku czci Saint-Saënsa** urządza w dniach 18 — 21 maja miasto Vevey. W uroczystości, oprócz sędziwego kompozytora, ma przyjąć udział mistrz Paderewski i wielu innych.

= **Jubileusz Verdiego.** Z powodu przypadającej w r. b. setnej rocznicy urodzin Verdiego, w Parmie wzniesiony będzie nowy pomnik, który ma wyobrażać różne okresy twórczości Verdiego. Oprócz tego w temże mieście urządzone będą ku czci Verdiego wystawy muzyczne, a przy konserwatorjum muzycznem wybudowana będzie nowa duża sala koncertowa, imienia Verdiego. W rodzinnem mieście Busseto otwarte. będzie gimnazjum Verdi'owskie.

= **Massenet** zapisał bibljotece paryskiej Wielkiej Opery 78 tomów swoich manuskryptów. Rękopisy przechowywał kompozytor bardzo starannie. Partytury pełne są poprawek, które po części dokonane były już po ogłoszeniu drukiem partytur. Zbiór zawiera 25 oper Masseneta, brakują zaś partytury oper: „La grande tante", którą Massenet debjutował w Operze komicznej, małej opery „Don Cezar de Bazan" i baletu „Konik polny", napisanego na krótko przed śmiercią i przeznaczonego do wykonania na jednem z widowisk dobroczynnych.

= Znany kollekcjoner niemiecki, **Paweł de Witte**, zapisał municypalności miasta Lipska swój bogaty zbiór starożytnych instrumentów muzycznych, nut, manuskryptów etc. W Lipsku ufundowane będzie specjalne muzeum historyczno - muzyczne, w którem mieścić się mają ofiarowane przez Wittego instrumenty i przedmioty.

= **Ysaye** otrzymał od rządu belgijskiego tytuł: „Maitre du chapelle du roi".

= Królewska szkoła muzyczna w Würzburgu przemianowana została na konserwatorjum.

= **Wiedeński Konzertverein** jest w poszukiwaniu nowego kapelmistrza (stanowisko to zajmował tymczasowo Ferdynand Löwe). Jako kandydaci wymieniani są: Scheinpflug, Abendroth, Fürtwängler i Schuricht.

= **Gabriel Fauré**, dyrektor konserwatorjum w Paryżu, napisał nową operę „Penelopę", którą wystawiono z powodzeniem w Monte Carlo.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Drukarnia Teofila Jankowskiego, Wspólna 54.—Telefon 266-07.

Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje: rocznie 2 rb. półrocznie 1 rb.

Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Biernacki Michał, prof., Widok 14.
Cymbaliński Stefan, prof. Mokotowska 49.
Czerniawski Tadeusz, A. Jerozolimska 63.
Kruziński Wincenty (lekcje teorji i harmonji) Krucza 40.
Marczewski Lucjan, dyr. szk. muz., Wspólna 3.
Opieński Henryk, prof., Wilcza 53.
Rosenzweig Józef, prof. (teorja ogólna, historja muz. i estetyka), Mazowiecka 16.
Rytel Piotr, prof., Długa 29.
Statkowski Roman, prof., Ordynacka 11.
Surzyński Mieczysław prof., Kanonja 12.
Szopski Felicjan, prof., Al. Jerozolimska 43.
Chojnacki Roman. Mokotowska 41, tel. 289-50.

Nauczyciele śpiewu solowego.

Brusendorfowa Lucyna (artystka śpiewaczka estradowa), Krucza 8.
Chodakowski Józef prof., Ordynacka 11.
Comte-Wilgocka, Bracka 6.
Gjustiniani Karol prof., Nowy-Świat 7.
Kozłowska Marja, art. op. Widok 21. Przyjmuje od 11—1 i od 3—5.
Lipiański Józef prof., Moniuszki 4, telefon 280-16.
Kopytowska Marja, Solna 12.
Mielęcka Jadwiga, Al. Jerozolimskie 54 m. 7.
Myszuga Aleksander, prof., Kr.-Przedm. 6.
Nowacka-Hahn Marja, Marszałkowska 85.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, prof., Nowogrodzka 58.

Nauczyciele gry fortepjanowej.

Bieżyna Marja (akompanjament), Nowowiejska 5, m. 22, tel. 286-77.
Cymbaliński Stefan, prof., Mokotowska 49.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Chmielna 36 m. 7.
Gajewska Felicja (akompanjament), Chmielna 64.
Hofman Helena, Sienna 5, od 2—4.
Jaczynowska Katarzyna, prof. Wspólna 33.
Janowska Marja, Marszałkowska 79 m. 31.
Jarzębska Jadwiga (ucz. prof. Michałowskiego), Nowolipki 58 m. 9. przyjmuje w niedzielę od 3—6.
Kochańska Jadwiga, prof., Krucza 8.
Kruziński Wincenty, Krucza 40.
Liberman Filip, prof., Wilcza 47/49.
Lewin Henryk, Złota 25.
Łukasiewicz Fr. pjanista z praktyką koncertową, Sosnowa 13 m. 6, od 11—1. Udziela artystycznej gry na fortepjanie. Współudział w zespołach kameralnych i akompanjament.
Melcer Henryk prof., Wspólna 54 m. 7.
Michałowski Aleks. prof. Włodzimierska 11.
Mielcarski Antoni, Wspólna 58.
Neumark-Sokołow Wera, Żórawia 3 m. 7, telefon 239 42.
Norkuska Helena, Marszałkowska 53a.
Nowacka Leokadja, Koszykowa 11.
Ostrzyńska Helena, Nowogrodzka 3 m. 5. telefon 133-40.

Romaszko Paweł prof., Chmielna 18.
Różycki Aleksander prof., Hoża 18.
Rytel Piotr, prof., Długa 29.
Rytel Aniela, Długa 29.
Szczawiński Stanisław, Grzybowska 17.
Szczekowska Paulina, Wiejska 13.
Starczewski Feliks (akompanjament), Nowy Świat 22.
Stempińska Stanisława, Nowowielka 14, m. 20. przyjmuje od 3 — 4.
Szycówna Leonarda, Żórawia 28.
Tarczyńska Cecylja, Wspólna 52.
Tisserant Ludwik, prof. szkoły Tow. Muz., Wspólna 51.
Tołkacz Józef, prof. szkoły Tow. Muz., Złota 39, od 10 do 12.
Urstein Ludwik, prof., Foksal 11, tel. 296-24.
Wąsowska Rüdiger Marja, prof. szk. Tow. Muz., Marszałkowska 81, od 5—7.
Wieczorek Zofja. prof. Nowogrodzka 31 m. 12, telefon 128-14.
Wiśnicka-Wolska Janina. Elektoralna 45.
Witkowska Wiktorja, Kopernika 18.
Wysocka Sława, Nowogrodzka 19.
Zabłocki Adam, prof., Wilcza 16 od 4 — 5.
Szwarc Natalja, Chłodna 30.

Nauczyciele gry na wiolonczeli.

Giżycki Wacław, Krucza 7.

Nauczyciele gry skrzypcowej.

Andrzejowski Adam, prof. Włodzimierska 10.
Aust Romuald, prof., Wspólna 64.
Barcewicz Stanisław, prof., Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Nowogrodzka 43 m. 23.
Chodak Bronisław, prof. Koszykowa 42. Telefon 280-98.
Dłutowski Wojciech, Zjazd 7.
Drutman Jakób, prof., Marjensztad 19.
Kreczmer Arkadjusz, Oboźna 9.
Kownacki Antoni, Wspólna 45.
Ozimiński Józef, Krak.-Przedmieście 16.

Nauczyciele gry na oboju.

Z. Singer prof., Krucza 23,

Kierownicy chórów.

Cymbaliński Stefan, prof., Mokotowska 49.
Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Lachman Wacław, Złota 46.
Maszyński Piotr, dyr. „Lutni", Chmielna 8.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.
Tisserant Ludwik, Wspólna 51.

Kapelmistrze.

Birnbaum Zdzisław, Hotel „Victoria".
Melcer Henryk, Wspólna 54 m. 7.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Oziminski Józef, Krak.-Przedmieście 16.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.

Lekcje dykcji, deklamacji i gry scenicznej.

Prof. Kazimierz Pomian. Przygotowania na

Związki.

Stowarzyszenie Organistów, Książęca 21.
Związek muzyków Król. Polskiego, Foksal 14.
Związek muzyków i śpiewaków, N.-Świat 4.

Uczelnie muzyczne.

Szkoła muzyczna żeńska, prof Ludwika Ursteina, Foksal 11, telefon 296-24.
Szkoła muzyczna prof. Lucjana Marczewskiego, Wspólna 3, m. 2 i 3, tel. 56-25.
Szkoła muzyczna prof. J. Lipiańskiego, Moniuszki 4, telef. 280-16.

Adresy artystów muzyków i pedagogów zamieszkałych poza Warszawą.

Łódź.

Szwarcbach Stanisław, pjanista, kompozytor, Piotrkowska 71.
Halpern F., Mikołajewska 20.
Mazurkiewicz T., pjanista, prof. szkół muz., dyrektor „Lutni", Piotrkowska 108.
Szkoła muzyczna Heleny Kijeńskiej (dawniej Bojanowskiej), Mikołajewska 9.

Włocławek.

Neumark — Sokołow Wera, lekcje gry fortepjanowej.

Częstochowa.

Wawrzynowicz L. (dyrektor szkoły muz.)

Piotrków.

Babicka Stefanja, lekcje gry fortepjanowej. Specjalność: przygotowanie na wyższy kurs konserwatorjum.

Mława.

W. Szwejkowski (dyr. Lutni). Lekcje gry fortepjanowej, organowej i zespoły chóralne.

Żyrardów.

Marja Procner, lekcje gry fortepjan. Przygotowanie na średni kurs konserwatorjum.

Wilno.

Bohuszewiczówna Wanda, ulica Wielka 5, m. 1; współudział w koncertach i lekcje gry skrzypcowej.
Busz Wanda, Zaułek Ś. Jakóba 16 m. 5.
H. Szydłowska, lekcje gry fortepjanowej, Ignatowski zaułek 3, m. 3.
Żukowska Bronisława (Nadbrzeżna 4, m. 12) lekcje gry fortepjanowej.

Grodno.

Wróblewska Alina, Sadowa 12, kursy muzyczne i kursy gimnastyki rytmicznej według metody Dalcroze'a.

Białystok.

Wenclik Emilja, ul. Suworowska dom Samborskiej.

Moskwa.

Wielhorski Aleksander, Preczistienskija worota, „Bojarskij dom" № m. 62.

Kraków.

Dr. Zdzisław Jachimecki, Grodzka 47.
Dr. Reiss Józef Władysław, Krzyża 5, (harmonja, historja muzyki, przygotowanie do egzaminu państwowego).
Heumann Stanisława (uczennica Lampertiego) prof. śpiewu solowego i chórów dziecinnych i młodzieży, Batorego 18.
Lipski Stanisław, prof., Straszewskiego 25.
Janina Łada, prof. wyższych kursów w instytucie muzycznym, Basztowa 1.

Lwów.

Dr Adolf Chybiński, docent teorji i historji muz. na uniwersytecie lwowskim, Plac św. Jura 6.
Skrzydlewski Jan, Chorążczyzny 10.
Jarosław Leszczyński, Kurkowa 26.
Henryk Jarecki, nauka partji oper. Ossolińskich II.
Stanisław Mańkowski, Chodkiewicza 9.
Wyższa szkoła muzyczna Sabiny Kasparek (kierownik artystyczny Jerzy Lalewicz prof. ck. Akademji muzycznej w Wiedniu; kierownik kursów teoretycznych dr Adolf Chybiński, docent teorji i historji muzyki na uniwersytecie lwowskim), ul. Batorego 36.
Ottawowa Helena (fortepian) ul. Batorego 32.
Wyższa szkoła muzyczna Natalji Szczycińskiej pod art. kierownictwem prof. Lalewicza, Lindego 2.
Białecka Antonina, Kalecza 6.

Wiedeń.

Wolfsohn Juljusz, pianista, Währinger Gürtel 96.

Poznań.

Panieńska Teresa, Półwiejska 25, lekcje śpiewu solowego.



WARUNKI PRENUMERATY:

W Warszawie, kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie **3** rb. **60** kop.; półrocznie **2** rb. kwartalnie **1** rb. (W Galicji: rocz. kor. 9, półrocz. 5, kwar. kor. 2.50. Numer pojedyńczy **15** kop. Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

Prenumeratę przyjmują: w Warszawie i na prowincji — wszystkie księgarnie; w Krakowie księgarnia Piwarskiego i Sp. i biuro dzienników Salomonowej; we Lwowie: księgarnia Połonieckiego; w Poznaniu księgarnia Niemierkiewicza.

W Warszawie oddzielne numery nabywać można w kjoskach i księgarniach.

Redakcja otwarta jest codziennie z wyjątkiem świąt od 12—1 i od 4—6 po pp.,

Redaktor przyjmuje od 4 — 5 pp.

Adres Redakcji: **Warszawa, Mokotowska № 41. Telefon Redakcji № 289-50.**

